Pamph.
Eng. Lit.
M.

Marlowe Christopher
Webster, John

Marlowe und Webster.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Otto Schröder

aus **Berlin.**

Halle a. S.
Buchdruckerei von Heinrich John.
1907.

Referent: **Professor Dr. Albrecht Wagner.**

Meinen lieben Eltern!

Literatur.

Dyce, The Works of Christopher Marlowe. London 1876.
Dyce, The Works of John Webster. London 1857.
Mézières, Contemporains et successeurs de Shakespeare. Paris 1897.
Mézières, Prédécesseurs de Shakespeare. Paris 1894.
Symonds, Shakespeare's Predecessors. London 1884.
Ulrici, Über Shakespeares dramatische Kunst. London 1876.
Hallam, Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th, 17th Centuries. Paris 1837—1839.
Klein, Geschichte des englischen Dramas. Leipzig 1876.
Freitag, Technik des Dramas. Leipzig 1890.
Ward, English Dramatic Literature. London 1899.
Collier, History of English Dramatic Poetry. London 1879.
R. Fischer, Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zur Renaissance. Strassburg 1893.
Morley, English Writers. London 1887—1889.
Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen. Berlin 1858—1860.
Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849—1850.
Herzberg, Shakespeare und seine Vorläufer. Sh. Jahrb. XV.
Phillipi, Chr. Marlowe, Düsseldorf 1851. Progr.
Gabel, Über Marlowes Leben und dramatische Werke. Rostock 1870. Diss.
O. Fischer, Zur Charakteristik der Dramen Marlowes. München 1889. Diss.
W. Wagner, Emendationen und Bemerkungen zu Marlowe. Sh. Jahrb. XI.
Bodenstedt, Marlowe und Green als Vorläufer Shakespeares. Wissenschaftliche Vorträge München 1858.
Vopel, John Webster, Researches on his Life and Plays. Zürich 1887. Diss.

Der Abschnitt, in dem Mézières in seinem Werke Contemporains et successeurs de Shakespeare[1]) über Webster handelt, enthält einen Hinweis auf die Ähnlichkeit Websters mit Marlowe. Diese kurze Notiz ist die Anregung geworden zu der vorliegenden Arbeit, in der ich untersuchen will, ob Marlowe und Webster in der Tat als geistesverwandte Dramatiker des Elisabethanischen Zeitalters nebeneinander zu stellen sind.

Von direkten Beziehungen Websters zu dem älteren Zeitgenossen Marlowe ist nichts bekannt. Von seinen Schöpfungen sind verschiedene verloren gegangen, so auch 'The Guise or the Massacre of Paris', das der Dichter selbst als sein Werk bezeichnet. Ob es sich hier um eine Originalarbeit oder um eine Überarbeitung des gleichnamigen Marloweschen 'The Massacre at Paris' handelt, ist nicht zu entscheiden. (Wenn die zweite Vermutung richtig wäre, so hätte Webster schon rein äusserlich dadurch seine Geistesverwandtschaft mit dem älteren Zeitgenossen bekundet.) Dass ihm der Stoff gelegen haben muss, darüber wird wohl niemand, der sich mit Webster auch nur oberflächlich beschäftigt hat, im Zweifel sein.

Besonders zahlreich sind die gemeinsamen Züge, die Marlowes 'Jew of Malta' und Websters 'The Devil's Law-Case' in der ganzen Anlage aufzuweisen haben.

In dem Marloweschen Stücke lernen wir die Schicksale des reichen Juden Barabas kennen, der seiner Habgier und seinem Ehrgeiz zu liebe vor keinem Mittel zurückschreckt. Dieser von Rassestolz erfüllte Mann findet bei Webster ein Gegenstück in dem reichem Kaufmann Romelio. Bei jeder Gelegenheit rühmen sie sich ihrer Reichtümer. Kleinen, ehrlichen Gewinn verachten sie, in grossen Strömen müssen die Schätze ihnen zufliessen. Das Wohl der Mitmenschen opfern sie infolgedessen dem eigenen Vorteil, ohne Rücksicht auf deren Hab und Gut, ja auf ihr Leben. Ihnen gegenüber stehen zwei edle Frauengestalten, die

[1]) S. 216.

von Anfang an unsere Sympathie haben — Abigail, des Juden anmutige Tochter, und Jolenta, die Schwester Romelios. Der Vater der Jolenta ist tot, es ist also die Aufgabe des Bruders, der Schwester mit väterlichem Rat zur Seite zu stehen. Beide Frauen lieben leidenschaftlich einen Mann edler Abstammung, die eine Mathias, die andere Contarino. Ihr Glück wird jedoch gestört durch die ehrgeizigen Pläne des Vaters resp. Bruders, die sie zu einer anderen Heirat zwingen wollen. Abigail soll den Sohn des Gouverneuers von Malta, Jolenta den Knight of Malta Ercole freien. Um die Heirat zu erzwingen, gelingt es dem Vater resp. Bruder durch lügenhafte Versprechungen, die Nebenbuhler in einen Ehrenhandel zu verwickeln, was ihnen auf verschiedene Weise, aber mit derselben Sicherheit glückt. In beiden Fällen sind die Nebenbuhler Freunde gewesen, in beiden Fällen verläuft der Zweikampf für die Beteiligten blutig. Bei Webster jedoch werden beide wieder gesund, während dadurch die Verwicklung der Handlung noch schwieriger wird. Die Ähnlichkeit zwischen Barabas und Romelio geht soweit, dass es als eine direkte Anspielung zu betrachten ist, wenn Romelio sagt:

> ' . . . . . for slight villanies,
> As to coin money, corrupt ladies' honours,
> Betray a town to the Turk, or make a bonfire
> O' the Christian navy, I could settle to't.'

Das Hauptmotiv bei beiden ist unverkennbar die Geldgier. Um sie zu befriedigen, ist ihnen kein Mittel zu schlecht. Ja selbst in der Wahl der Mittel und in den Verhältnissen, die diese Wahl erfordern, ist die Übereinstimmung bei Marlowe und Webster nicht zu leugnen. Barabas wie Romelio haben auf der Hut zu sein, dass ihr Besitz nicht allzu eifrigen kirchlichen Orden oder allzu gewissenhaften Wundärzten in die Hände fällt. Die Lösung der dramatischen Verwicklung ist nicht immer unabhängig von äusseren, zufälligen Umständen. Zufall ist es, wenn Ithamore, der Sklave und Mitschuldige des Barabas, nachdem er von seinem Herrn vergiftet ist, noch vor Gericht über dessen Verbrechen aussagen kann, oder wenn der Jude Schlafpulver eingenommen hat, für tot gehalten und über die Stadtmauer geworfen wird, so dass er die Stadt den Türken verraten kann. Bei Webster ist es Zufall, wenn Romelio Contarino die Todes-

wunde beibringen will, aber dadurch, dass er in die alte eiternde Wunde, die dieser bei dem Duell von Ercole erhalten hat, sticht, dem Eiterausfluss einen Weg bahnt und ihm so das Leben rettet. Den beiden friars im 'Jew of Malta' entsprechen bei Webster die beiden surgeons. Die einen sind die Verräter der Verbrechen des Barabas, die andern die des Romelio.

Ihrer Verbrechen überführt sollen beide Christen werden. Romelio hat seinen Anschlag gegen Contarino als Jude verkleidet ausgeführt. Durch grosse Versprechungen suchen sie der Strafe zu entgehen, jedoch beide mit der geheimen Absicht, die Mitwisser ihrer Frevel zu beseitigen, sobald sich die Gelegenheit bieten würde. Die Habgier der Ordensbrüder wie der Wundärzte geht, wie vieles in der dramatischen Literatur der damaligen Zeit, über das gewöhnliche Mass hinaus.

Barabas hatte zuvor sowohl Mathias als auch Lodovick die Hand seiner Tochter versprochen, dadurch die Eifersucht zwischen ihnen geschürt und schliesslich auf diese Weise ihren Untergang herbeigeführt. Jetzt wendet er ein ähnliches Experiment an. Auch hier ist es wieder die Eifersucht, die er in den beiden friars erweckt. Da er sich taufen lassen will, wollen beide Mönche sein Geld für ihren Orden haben. Beiden verspricht es der Jude. Sie geraten dadurch in Streit. Ihre Uneinigkeit ist der Grund zu ihrem Untergang.

Neben diesen nicht zu leugnenden Ähnlichkeiten zeigen sich auch grosse Verschiedenheiten. Besonders darf nicht vergessen werden, dass der Jude sich durch die Ungerechtigkeit des Gouverneurs Ferneze zunächst zum passiven Widerstande, dann zum aktiven Handeln veranlasst sieht, während Romelio aus blosser Schlechtigkeit gemein handelt.

Zehn Jahre lang hat Malta den Türken den Tribut vorenthalten. Jetzt kreuzt die türkische Flotte vor der Insel, um mit Gewalt den rückständigen Betrag einzuziehen. Ferneze weiss kein anderes Mittel, als dass er sich der Schätze der Juden bemächtigt, um die verlangte Zahlung leisten zu können. Hierdurch wird am empfindlichsten Barabas getroffen. Kein Wunder, wenn er sich gegen die Staatsgewalt auflehnt. Wenn die beiden Stücke weit auseinander gehen, so liegt der Hauptgrund darin, dass Marlowe eine Tragödie, Webster aber eine Tragikomödie hat schaffen wollen.

Die mannigfaltigen Ähnlichkeiten in der ganzen Anlage veranlassen mich zu der Annahme, dass Webster der 'Jew of Malta' vorgeschwebt hat, als er sein Werk schuf. Das ist um so wahrscheinlicher, als er sich bei seiner Geistesverwandtschaft mit Marlowe sicher zu diesem in der damaligen Zeit sehr gegeschätzten Dichter hingezogen gefühlt hat, mit dem er die Vorliebe für das Ausserordentliche teilt.

Der 'Jew of Malta' ist es überhaupt in erster Linie, der in seinen Gedanken, in seinen Grausamkeiten und in seinem Hang zum Extremen auch in den anderen Stücken Websters wiederkehrt.

Wenden wir uns seinem 'White Devil' oder 'Vittoria Corombona' zu, so erkennen wir leicht die grosse Ähnlichkeit, die der Charakter des Flamineo, des Bruders der Heldin, mit dem des Barabas hat. Auch in ihrem Ende unterscheiden sich beide wenig: dieselbe Verstocktheit, dieselbe Spottlust. Gewissensregungen gibt es nicht für sie. Soeben hat Barabas dem Gouverneur von Malta die für Calimath, den Führer der türkischen Truppen, bestimmte Höllenmaschine gezeigt, als ihn Ferneze selbst hineinstösst. Trotzdem der Jude einsehen muss, dass sein Ende bevorsteht, dass er nicht gerettet werden kann, hat er kein Wort der Reue. Ja, in dieser Lage, wo er so sehr der Hilfe anderer bedurft hätte, triumphiert er über den Gouverneur, indem er ihm mitteilt, dass er seinem Sohn den Untergang bereitet habe.

'Then, Barabas, breathe forth thy latest hate,
And in the fury of thy torments strive
To end thy life with resolution.'

Verdammte Christenhunde redet er die Umstehenden an. Dann sagt er zu sich selbst:

'Die, life! fly soul! tongue curse thy fill and die!'

Auch Flamineo ist am Ende seiner Verbrechen angelangt. Durch seine meisterhafte Kuppelei hat er seine eigne Schwester in die Arme des ehebrecherischen Herzogs Brachiano geführt. Diesem Manne, der sein treues Weib und sein Kind schnöde verlassen hat, ist die gerechte Strafe zuteil geworden. Jetzt erscheint der Geist des Herzogs dem Flamineo, vielleicht, dass der Sünder dadurch zur Umkehr bewogen werden könnte. Aber

mit höhnischen Fragen verspottet er ihn, wie lange seine Lebensdauer sei und welche Religion er für die beste halte.

'What a mockery hath death made thee! Thou look'st sad.
In what place art thou? In yon starry gallery
Or in the cursed dungeon?'

Aussprüche, vor allem abfällige Urteile über die Religion, die bei dem Juden häufig sind, kehren bei Flamineo gelegentlich wieder. So sagt er Akt III, Scene 1 zu seinem Bruder Marcello und zum Grafen Lodovico:

'Religion, o, how it is commedled with policy!
The first bloodshed in the world happened about religion.
Would I were a Jew!'

In der Anordnung der Figuren und deren Schicksal weisen Marlowes 'Edward II.' und der 'White Devil' eine gewisse Ähnlichkeit auf. Den Helden Eduard und Brachiano steht das liebende Weib zur Seite, das mit gleicher Treue zu dem Gatten hält. Doch diese Treue erwidern die Männer mit Verachtung. Edward schenkt seine Gunst zunächst Gaveston, den er über alle Massen liebt, dann Spenser und Baldock; der Herzog Brachiano zieht dagegen ein anderes Weib seiner Gemahlin vor. Die Auserwählte ist Vittoria Corombona. Die Liebe des Königs Edward II. wird als psychologisches Rätsel betrachtet. Nach meiner Meinung ist es sehr wahrscheinlich, dass in Eduard einer jener unglücklichen Menschen gezeichnet worden ist, denen Männerliebe höher steht als Frauenliebe. Für das Recht der verschmähten Frau treten im Edward II. die Edlen des Landes, bei Webster die Brüder der Isabella ein. Bei beiden Dichtern verschieden ist allerdings der Grad der Schuld, der Edward resp. Brachiano trifft. Ausserdem ist Websters Isabella ein Frauencharakter, der unsere volle Sympathie während des ganzen Stückes bewahrt. Ihre Treue wird nicht erschüttert durch die schweren Schicksalsschläge. Marlowes Isabella dagegen tritt im Laufe des Stückes in ein sündiges Verhältnis zu Mortimer, dem grimmigsten Feinde ihres königlichen Gemahls. Obwohl freilich Eduard sowohl, wie auch Brachiano ihren Untergang selbst verschuldet haben, so gewinnt doch Eduard gegen den Schluss der Tragödie unsere Sympathie, während wir bei Brachiano kein Gefühl des Bedauerns kennen. Auch das Ende

an und für sich weist gemeinsame Züge auf. Ihre Gegner sind nicht zufriedengestellt, dass die Opfer ein Übermass von körperlichen Schmerzen zu erdulden haben, die Grausamkeit des Todes erhöhen sie durch seelische Qualen. Die Mörder Brachianos, die sich ihm in Verkleidung genaht haben, geben sich dem Sterbenden zu erkennen und flüstern ihm eine Schmähung über die andere ins Ohr. Die Verkleidung, die sie gewählt haben, ist die der Kapuziner. Also auch hier wird unter dem Deckmantel des Christentums ein Verbrechen ausgeführt. Die Söhne beider Helden, Eduard und Giovanni, die nach dem Tode der Väter deren Erbe antreten, sind das gerade Gegenteil jener.

Das Motiv der verschmähten Frau, das Marlowe im 'Edward II.' behandelt hat, nimmt er in seiner Dido wieder auf. Stücke, in denen die Frau vollständig in den Hintergrund tritt oder sogar ganz verschwindet, wie z. B. bei Marlowe im 'Faustus', treffen wir bei Webster nicht an, der überhaupt im Zeichnen der Frauencharaktere geschickter war als sein Vorgänger.

In der 'Dido' ist uns das liebende Weib mit seiner ganzen Leidenschaftlichkeit vorgeführt. Mit Glück schlägt der Dichter hier zarte Töne an, was ihm zuvor nicht gelingen wollte.

Wenn des öfteren behauptet worden ist, dass die Frauengestalten Marlowes nichts Weibliches an sich hätten, dass sie vielmehr Puppen glichen, die mechanisch bewegt würden, so kann ich mich dieser Meinung nicht ganz anschliessen. Allerdings erreicht er in dieser Hinsicht bei weitem nicht Shakespeare, ja nicht einmal Webster, doch müssen wir bedenken, welche Riesenarbeit er während der kurzen Schaffensperiode seines Lebens bewältigt hat, und dass es ihm unmöglich war, auf allen Gebieten sich weiter zu entwickeln. Er war es, der als erster individuelle Charaktere im allgemeinen geschaffen hat, wenn allerdings auch noch unvollkommen. Dem Dichter muss die Frau als edles Geschöpf, als Lebensgefährtin des Mannes ziemlich ferngestanden haben. Dafür sprechen mancherlei Stellen in seinen Werken. Ziehen wir diesen Punkt in Betracht, so will es uns schon eher einleuchten, wenn es ihm bei seiner Geringschätzung des weiblichen Geschlechtes nicht gelungen ist, Frauengestalten zu zeichnen, die als Idealerscheinungen angesehen werden können.

Ich werde nun auf die Frauengestalten bei Marlowe und Webster kurz eingehen und beginne mit Zenokrate, der Gemahlin Tamburlaines in Marlowes gleichnamigen Erstlingswerk.

Als Gefangene gerät sie in die Hände Tamburlaines, des rauhen Kriegers, den sie in der ärgsten Weise beschimpft. Von seiner Liebe zu ihr will sie nichts wissen. Als er aber in seiner Siegeslaufbahn immer weiter fortschreitet, als die Macht seiner Persönlichkeit immer wieder die Gegner zu ihm übergehen lässt, da kann auch sie sich der Teilnahme für ihn nicht verschliessen. Mächtig kommt die Liebe zum Durchbruch, verstärkt durch ein gutes Teil weiblicher Eitelkeit. Die Gemahlin eines so bedeutenden Welteneroberers zu werden, schmeichelte ihr sicherlich nicht wenig. In herrlichen Worten beschreibt sie dann ihren Geliebten:

'As looks the Sun through Nilus' flowing stream,
Or when the morning holds him in her arms,
So looks my lordly love, fair Tamburlaine'.

Die Liebe zu ihrem Gebieter erstarkt immer mehr und erhärtet in Treue. Der Wortstreit mit Zabina, der Gemahlin des Türkenkaisers Bajazeth, während des Kampfes, zeigt uns, mit welchem Vertrauen sie an Tamburlaine hängt. Durch diese Scene beweist uns Marlowe, wie öfter, dass er mit Vorliebe die Frau in ihrer Schwäche zeichnet. Eifersucht, Ehrgeiz, Neid und Zanksucht kommen hier zur vollen Geltung. Der Streit der beiden Königinnen ist übrigens keine Erfindung des Dichters, sondern hat als Vorbild wahrscheinlich den Streit zwischen Elisabeth und Maria Stuart. Im weiteren Verlauf des Stückes sehen wir Zenokrate ihren Gemahl anflehen, ihr Heimatland Ägypten, insbesondere ihre Familie zu schonen. Kindesliebe, wie sie besonders dem Weibe eigen ist, malt uns Marlowe hier. Die Figur der Zenokrate gewinnt dadurch an Lebensfrische. Als Königin von Persien steht sie vor uns. Als Mutter von drei Söhnen sehen wir sie im zweiten Teil des Tamburlaine. Voll Furcht um das Leben ihres Gemahl bittet sie ihn, von den Eroberungen abzustehen. Als echte Mutter tritt sie für ihre Kinder ein, als Tamburlaine diese nicht kriegerisch genug findet. Ihre ganze Liebe und Treue kommt noch einmal gewaltig zum Durchbruch, als sie im Sterben liegt und ihr Gemahl klagend an ihrem

Lager steht. Sie tröstet ihn in seinem Schmerz und verweist ihn auf das Wiedersehen nach dem Tode.

Es ist wahr, es fehlt der Figur, wie fast allen Marloweschen Charakteren an psychologischer Vertiefung, aber trotzdem hat der Dichter eine Frauengestalt geschaffen, die die Vorzüge und Schwächen ihres Geschlechts besitzt. Wie in des Dichters Werken überhaupt, so tritt auch hier die Frau mehr oder weniger in den Hintergrund, sie ist die Sklavin des Mannes.

Ähnlich verhält es sich mit Abigail, die den jungen Mathias aufrichtig liebt. Ihr Vater braucht sie für seine selbstsüchtigen Pläne, sie gehorcht. Eigenen Willen zeigt sie erst dann, als sie durch die Verbrechen ihres Vaters selbst getroffen wird, als nämlich ihr Geliebter durch dessen Schuld das Leben verloren hat. Wenn Symonds Abigail als eine blosse Puppe bezeichnet, so ist er damit zu weit gegangen, denn die Kindesliebe ist es, die sie zu blindem Gehorsam veranlasst. Selbst hierbei handelt sie demnach nicht ganz ohne Motiv. Im 'Edward II.' geht die weibliche Anhänglichkeit Isabellas an ihren Gemahl allerdings zu weit. Sie ordnet sich in geradezu knechtischer Weise unter und opfert ihre Würde. Dann jedoch sucht die verschmähte Frau sich durch die Liebe zu Mortimer zu entschädigen und gerät in ein sündiges Verhältnis zu diesem. Gekränkter Ehrgeiz ist der Antrieb dazu. Wenn diese Handlungsweise auch nicht weiblich in gutem Sinne genannt werden kann, so bin ich doch der Meinung, dass die Existenz solcher Frauen nicht ausgeschlossen ist. Und es ist nicht die Aufgabe des Dichters, nur Figuren zu zeichnen, die dem allgemeinsten Typus angehören. Echte, edle Weiblichkeit besitzt Isabella allerdings nicht. Ja, sie wird zum Scheusal, als sie mit kalter Gleichgültigkeit die Leiden ihres Gemahls mit ansieht und noch vermehrt.

Anders geartet ist der Charakter der Dido. Sie ist nur das liebende Weib, das durch die Leidenschaftlichkeit seiner Liebe zu Grunde geht. Wenn dem Dichter die Zeichnung dieser Figur so trefflich gelungen zu sein scheint, so liegt der Grund darin, dass er sie fertig übernommen und nur in das dramatische Getriebe eingeordnet hat.

Wie ja ein Weib wie Isabella nicht ausgeschlossen, aber doch eine Seltenheit ist, so auch im 'Massacre' die Königinmutter

Catharina. Sie ist ein weibliches Ungeheuer, das Gewissensbisse nicht kennt und sich an dem Blut unschuldig Ermordeter labt. Noch abstossender wirkt ihr Handeln in diesen religiösen Zwistigkeiten, wo statt des Dolches die Milde walten sollte.

Bei allen fünf bei Marlowe auftretenden Frauengestalten hat es der Dichter nicht, wie Webster, gewagt, ihnen führende Rollen zuzuweisen. 'Dido' ist nicht mitzurechnen, da es sich nicht um die eigene Erfindung des Dichters handelt.

Bei Webster ist die Frau nicht mehr die Sklavin, sondern vielmehr die Beraterin und Gefährtin des Mannes. Der Charakter der Isabella, der unglücklichen Gemahlin Brachianos ist uns bekannt. Von ihrem Gatten verschmäht, muss sie es mit ansehen, wie er sich der Vittoria Corombona an den Hals wirft, die ihrerseits ihren Gemahl hintergeht. Isabella bleibt das treue Weib und zieht den Tod der Untreue vor. Vittoria Corombona hat etwas von dem Charakter der Isabella im 'Edward II.' an sich, nur dass sie die ganze Schuld allein trägt. Im Geiste sieht sie sich als Herzogin Brachiano. Ein ungezähmter Ehrgeiz lässt sie in der Schlechtigkeit erhärten. Nicht scheut sie vor dem Verbrechen zurück und hat schliesslich die Dreistigkeit, ihre Schuld vor dem Gerichtshofe zu leugnen. Ihrer Eitelkeit zu liebe erstarkt sie so im Verbrechen. Der Gegensatz zwischen ihr und Isabella gibt dem Dichter die Möglichkeit, weibliche Tugend im hellsten Lichte zu zeigen.

Originell und geschickt gezeichnet ist der Charakter der Herzogin in Websters 'Duchess of Malfi'.

Die hohe Frau, die früh ihren Gemahl verloren hat, fühlt eine Zuneigung zu ihrem Haushofmeister Antonio, der sie nicht widerstehen kann. Öffentlich sich mit ihm zu vermählen, wagt sie nicht, da ihre Brüder jedwede Heirat zu hintertreiben versuchen. In heimlicher Ehe geniesst sie daher Jahre lang mit ihm ein ungetrübtes Glück. Drei Kinder erhöhen ihre Freude. Die feindlichen Brüder erfahren schliesslich durch ihren Spion Bosola von dieser Ehe. Sie verfolgen die unglückliche Familie und ersinnen die grausamsten Qualen für ihre leibliche Schwester. Als Vertreterin echter, wahrer Weiblichkeit ist diese tugendhaft und treu. Ehrgeiz und Eitelkeit sind aber auch ihr nicht fremd. Ihren Kindern ist sie eine gute Mutter. Standhaft und gefasst

ist sie im Leiden. Den Tod betrachtet sie als eine Erlösung, da es ihr doch versagt ist, mit den Ihren glücklich zu sein. Eine Figur, wie sie Webster mit der Herzogin von Malfi geschaffen hat, ist Marlowe nicht gelungen.

Trotz der zahlreichen abfälligen Urteile über das weibliche Geschlecht im allgemeinen, scheint Webster doch der Frau eine sittlich höhere Stellung zuerkannt zu haben, als es Marlowe getan hat. Sonst wäre wohl kaum das Bild der Herzogin so lebenswarm.

Über Jolenta, die Vertreterin des weiblichen Geschlechts in 'the Devil's Law-Case', habe ich oben schon gesprochen. Auch diese Frauengestalt ist ein glücklicher Wurf. Erwachte Eifersucht lässt sie das Werkzeug ihres Bruders werden, als dieser ihr sagt, Contarino liebe in Wirklichkeit ihre Mutter und wolle sie nur ihres Geldes wegen heiraten. Der Dichter hat auch hier die weltweise Beobachtung verwertet, dass eine eifersüchtige Frau zu allem fähig ist.

Ebenso hat unsere Sympathie Virginia in 'Appius and Virginia'. Mit wenigen Strichen ist sie geschickt gezeichnet. In treuer Liebe steht sie zu dem Vater und dem Geliebten. Jeder Versuch des Appius, sie für sich zu gewinnen, scheitert an ihrer Treue. In heldenmütiger Weise bittet sie ihren alten Vater, sie lieber zu töten, als sie in die Hände jenes wollüstigen Tyrannen fallen zu lassen.

Websters Frauengestalten sind vielmehr dem wirklichen Leben entsprechend, als die des älteren Zeitgenossen. Man braucht nur das Verzeichnis der Dramatis Personae zu betrachten, um eine weitere Beobachtung machen zu können. Webster bringt viel mehr Frauen auf die Bühne. Heldenmütter, wie wir sie in Romelios Mutter Leonora und Cornelia, der Mutter Vittorias haben, kennt Marlowe nicht.

Dagegen bearbeiten beide Dichter das Motiv der verschmähten Frau. Ungetreue Frauen haben wir bei Webster in Vittoria und Julia in der 'Duchess of Malfi', bei Marlowe in Isabella.

Die Prostituierte, die in den Stücken, welche Webster mit anderen in Gemeinschaft bearbeitet hat, in den Vordergrund tritt, ist bei Marlowe im 'Jew of Malta' durch Bellamira vertreten.

Kinder hat Marlowe in Hauptrollen überhaupt nicht auf die Bühne gebracht. In Nebenrollen haben wir den jungen Eduard, als Stimmungsfiguren den Sohn des Captain of Balsera im 'Tamburlaine' II., den Sohn des Guise im 'Massacre', des Äneas in 'Dido'.

Ähnlich verhält es sich mit Webster. Als Vertreter von Hauptfiguren sind Kinder nicht vorhanden, in Nebenrollen ist nur Giovanni, Brachianos Sohn, zu nennen. Aber vortrefflich gelungen ist diese Figur des kleinen Giovanni, der in echt kindlicher Weise seine Aussprüche tut und sich nach dem Los der Toten erkundigt. Diese Figur kann klassisch genannt werden und erinnert stark an den kleinen Karl im „Goetz von Berlichingen." Rührend ist seine Anteilnahme an dem Schicksal seiner Mutter, Eine erhabene Ruhe kommt durch ihn in dieses blutige Getriebe. Dies Kind konnte dem Leben nicht besser abgelauscht werden. Als Stimmungsfiguren sind die Kinder der Herzogin von Malfi aufzufassen.[1])

Götter und Geister sind bei Marlowe selten, in Hauptrollen werden sie nur durch die Partie des Mephistophilis vertreten. Sein 'Faustus' enthält elf Geister und Erscheinungen, 'Dido' 6 Halbgötter. Es mag mit des Dichters Lebensauffassung zusammenhängen, wenn er diesem Kunstmittel nicht den Platz eingeräumt hat, den ihm Shakespeare gestattet hat. Vielleicht fühlte er sich auch dem nicht gewachsen, die dadurch beabsichtigte Wirkung in der Tat zu erzielen. Geister von Verstorbenen, die bühnenwirksam eingreifen, hat der Dichter nicht.

Ein etwas anderes Bild entrollt sich in dieser Hinsicht bei Webster, der durch die Schule Shakespeares hindurchgegangen war. Gleich dem grossen Meister ging er hierbei auf das klassische Vorbild zurück.

Ein vortreffliches Beispiel für das Eingreifen des Geistes eines Verstorbenen in den Gang der Handlung haben wir im 'White Devil'. Der Geist Brachianos erscheint dem Flamineo. Doch dieser macht sich über seinen Mitschuldigen, der ihn in

---

[1]) Kürzlich ist eine Arbeit von Baetke, Kindergestalten bei den Zeitgenossen und Nachfolgern Shakespeares, als Hallesche Dissertation erschienen. Vgl. dort Näheres hierüber.

dieser Gestalt heimsucht, nur lustig. Etwas Heiliges gibt es für ihn nicht, Spott und Trotz müssen ihm hinweghelfen über etwaige Gewissensregungen, die sich schliesslich doch fühlbar machen könnten. Seine Spottlust wächst noch, als der Geist Erde auf ihn wirft und auf seinen Schädel deutet. Irdisch bleibt sein Dichten und Trachten.

Dieser Geist eines abgeschiedenen Verbrechers, der seinem Mitschuldigen erscheint und ihn zur Umkehr und Besserung veranlassen will, passt ausgezeichnet in das Stimmungsgemälde, das uns Webster in seinen Schauertragödien entwirft.

Wie Faust durch seine Zauberkünste Geister in der Gestalt von Alexander dem Grossen und der Helena erscheinen lässt, so haben wir auch im 'White Devil' einen Vertreter der schwarzen Kunst, der es in seiner Geschicklichkeit so weit gebracht hat, dass er auf den Wunsch Brachianos das Ende der Isabella und Camillos, des Gemahls der Vittoria, vorführen kann.

Im Zusammenhang mit dem soeben Besprochenen stehen die Träume, die bei Webster z. B. in 'Vittoria Corombona' durch den Traum der Vittoria vom Erlebnis unter dem Taxusbaum und den, allerdings geheuchelten, der Kammerzofe Zanche von ihrem Zusammentreffen mit Isabellas Bruder Franzisko vertreten sind. Auch die Herzogin in Websters 'Duchess of Malfi' sieht im Traum, wie die Diamanten in ihrer Krone sich in Perlen verwandeln.

In der Figurenbehandlung kommen sich Marlowe und Webster noch in einer Hinsicht sehr nahe. Bei beiden werden zuweilen Dienern führende und ausschlaggebende Partien überwiesen. Im 'Jew of Malta' ist es Ithamore, bei Webster Bosola und Flamineo. Ithamore, der Sklave des Barabas, der nicht nur wegen des in Aussicht stehenden Gewinnes mordet, sondern auch aus Wollust, Blut zu sehen, wird zum Hauptberater seines Herrn und führt schliesslich dessen Untergang herbei. Auch Bosola und Flamineo, die sich ursprünglich im Dienstverhältnis befinden, werden ihren Herren im Verbrechen unentbehrlich und arbeiten schliesslich direkt oder indirekt an deren Verderben.

Wie schon wiederholt angedeutet worden ist, hat es Marlowe nicht verstanden, seine Charaktere psychologisch zu vertiefen. Übermenschliche Attribute haften seinen Helden an, sie sind keine menschlichen Wesen mehr. Jeder seiner Helden hat ein

gut Stück von ihm selbst. Immer haftet diesen der Drang zu etwas Ausserordentlichem an. Tamburlaine will die ganze Welt erobern, alles soll sich ihm beugen, Könige sind jämmerliche Geschöpfe gegen seine allgewaltige Natur. Er ist ein wahrhaft titanenhafter Charakter. Wie hier bei Tamburlaine, so kommt auch bei den übrigan Helden der Drang zum Unmöglichen zur Geltung. Bei Faust ist es der Gedanke der unumschränkten Herrschaft auf geistigem Gebiete, nicht etwa um der Wissenschaft selbst willen, sondern um seine Leidenschaften und seine Genusssucht zu befriedigen. Die Geisteskraft soll ihm zur Herrschaft verhelfen. Derselbe Grundgedanke kehrt auch in den anderen Werken Marlowes wieder. Barabas will sich durch sein Geld die Herrschaft erobern, ein furchtbar gesteigerter Ehrgeiz ist die Triebfeder.

Des Dichters Helden sind keine gewöhnlichen Menschen mehr, es sind Leute mit gewaltigen Anlagen, denen aber jede Verinnerlichung fehlt. Sie handeln ohne Motive, die Weltlage ordnet sich ihnen unter. Der junge Heisssporn Marlowe denkt und fühlt sich selbst wie seine Helden, die nicht ein Produkt seiner Überlegung, sondern eine Kopie seiner Person sind. Daher zweifelt er auch nicht an ihrer Wirklichkeit.

Webster hat es nicht verstanden, seine Charaktere so gewaltig zu entwerfen; dagegen war er eher in der Lage, ihnen menschliches Fühlen und Denken zu geben, sie zu verinnerlichen und sie durch Motive leiten zu lassen. Weit abgeklärter ist seine Menschenkenntnis und weniger einseitig als bei Marlowe. Seine Helden sind Menschen, wie sie bis ins Kleinste bestehen könnten. Sie besitzen grosse Natürlichkeit. Diese Behauptung schliesst nicht aus, dass seine Charaktere sich zuweilen mechanisch bewegen und dadurch nach dem Monotonen neigen. Eine bewunderungswürdige Kunst entwickelt er, wenn es gilt, den Kampf der menschlichen Seele mit Sünde und Schicksal darzustellen. Was Marlowe in der letzten Szene des Faustus darzustellen versucht hat und was ihm in der Tat gelungen ist, wenn der Held im Vollbewusstsein seiner Schuld sein nahes Ende vor sich sieht und in tiefer Zerknirschung die göttliche Gnade und Vergebung anruft, das hat Webster in der Szene gemalt, wo Bosola am Leichnam seines Opfers, der Herzogin, steht, wo ihn die

Gewissensangst schier zu ersticken scheint und er seine ganze Schlechtigkeit erkennt. Welch ein Contrast, der Herzogin "sacred innocence" und sein "guilty conscience"! Verzweifelt vergleicht er sein Verbrechen der ruchlosen Tat eines Sohnes, der seinen Vater erschlagen hat. Oder nehmen wir die Wahnsinnsscene Ferdinands, dem das furchtbare Verbrechen, das er an seiner leiblichen Schwester verübt hat, den Verstand geraubt hat. Das Gewissen ist in ihm erwacht, furchtbar tobt der Kampf in seinem Innern.

Mächtig ist die Erfindungsgabe des Dichters, wenn es gilt, Grausamkeiten auf die Bühne zu bringen. Marlowe steht ihm in dieser Hinsicht sehr nahe. Dieser Umstand ist es überhaupt in erster Linie, der die Augen des Lesers der dramatischen Literatur jener Zeit von dem einen auf den anderen lenkt.

An den Anfang dieses Abschnittes möchte ich die Urteile einiger hervorragender Kenner jener Periode stellen:

Symonds sagt von Marlowe: [1])

"The thing, when he touched it, unlocked springs of sombre dramatic terror and wayward picturesque effect beyond the reach of vulgar workmen".

Über Webster sagt Hallam: [2])

"The deep sorrows and terrors of tragedy were peculiarly his province".

Das einschlägige Urteil über Webster lautet bei Dyce: [3])

"His imagination had a sort of familiarity with objects of awe and fear. The silence of sepulchre, the sculptures of marble monuments, the knolling of church bells, the cerements of the corpse, the yew that roots itself in dead men's graves, are the illustrations that most readily present themselves to his imagination".

Mézières definiert den Grundgedanken jener Tragödien wie folgt: "œil pour œil, dent pour dent, meurtre pour meurtre, c'est la loi de ces tragédies sauvages dont le crime est le principal ressort".

In der Tat finden wir in den Tragödien unserer Dichter

---

[1]) a. a. O. S. 493.

[2]) a. a. O. III S. 356.

[3]) a. a. O. XV. Einl.

eine Richtung, der man den Vorwurf nicht ersparen kann, dass sie, in der Absicht, Wirkungen zu erzielen, zu äusseren Effekten greift und blutige und schaurige Scenen häuft. Marlowe hatte allerdings versucht, der Bluttragödie, wie er sie vorfand, einen höheren geistigen und künstlerischen Stempel aufzudrücken, ein Versuch, der ihm nur unvollkommen geglückt war.

Webster hätte Shakespeare folgen sollen, der im 'Hamlet', 'Macbeth' und 'Timon' gezeigt hatte, dass es ganz gut möglich war, in den Tragödien das Grausige so weit zurückzudrängen, dass es nicht mehr verletzte, ohne dadurch die Kraft und Eindringlichkeit abzuschwächen.

Beinahe alle Stücke unserer Dichter konzentrieren sich um Mordgedanken. Der Gedanke der Rache spielt eine grosse Rolle. Gewaltig sind die Leidenschaften bei ihnen, riesig die Handlungen, das Pathos sehr oft übertrieben, ebenso der Ausdruck der Affekte. Oft kommen sie über den nervenerschütternden Schrecken nicht hinaus. Dazu werden Taten und Begebenheiten gehäuft, so dass die Darstellung zu breit wird.

Technisch steht ja Webster viel höher als Marlowe, was eben auf den Einfluss Shakespeares zurückzuführen ist.

Die Motivierung ist bei beiden Dramatikern oft sehr mangelhaft und zuweilen fehlt sie ganz. Infolgedessen leidet die Wahrscheinlichkeit. Man bedenke nur die überraschende Lösung in 'the Devil's Law-Case', die uns wegen ihrer geringen Glaubwürdigkeit durchaus nicht befriedigt. Contarino heiratet nach der Entscheidung des Richters nicht seine geliebte Jolenta, sondern deren Mutter Leonora, und was der Wahrscheinlichkeit direkt widerspricht, er ist mit diesem Tausch zufrieden, wenigstens vernehmen wir kein Wort der Unzufriedenheit. Ercole, sein edler Nebenbuhler, erhält dagegen ganz unmotiviert Jolenta zur Frau.

Im 'Jew of Malta' sind es die Scenen, wo der Zufall die Handlung weiterführt. Ich habe weiter oben schon darauf hingewiesen.

Der Bau der Stücke ist bei beiden Dichtern zu breit angelegt und zu sehr verschlungen. Der Grund ist darin zu suchen, dass sie nicht, wie Seneka, die Schlussphase der Fabel benutzt haben, sondern die ganze Geschichte des Helden mit allen Nebenumständen dramatisch verarbeiten wollten. Dass darunter die

Einheit von Ort und Zeit leiden musste, liegt auf der Hand. Dagegen haben es beide Dichter im Gegensatze zu ihren Vorgängern verstanden, die Einheit der Handlung zu wahren. Was den Verstoss gegen die Einheit des Ortes anlangt, so störte er in damaliger Zeit nicht. Die Phantasie des Zuschauers war gewöhnt, tüchtig mitzuarbeiten.

Wenn sich Marlowes 'Edward II.' mit der ganzen Regierungszeit des Königs von 1307—1327 zu beschäftigen hat, so fiel auch dieser Umstand nicht unangenehm auf. Mehr zusammengedrängt sind Websters 'Appius and Virginia' und 'the Divil's Law-Case'. Dagegen bewegt sich die 'Duchess of Malfi' auch in einem längeren Zeitraum.

Der kräftige, feurige Geist Marlowes kannte keine Schranken, rücksichtslos stürmen seine Helden vorwärts. Dieses ungezügelte Drängen wohnt auch vielen Gestalten Websters inne. Ein Bosola oder Flamineo kennt nur die Befriedigung seiner eigenen Gelüste, was aus seiner Umgebung wird, ist ihm gleichgültig. Ein Aufhalten durch Mitleid ist ihm fremd.

Dieses Gefühl, welches Marlowe selbst beherrscht hat, wird Webster wohl kaum eigen gewesen sein, vielmehr mag er dem Geschmacke des Publikums zuliebe sich diesem untergeordnet haben.

Mit Vorliebe zeichnen sie beide den Unglauben. Die verschiedenen Mönchsorden müssen schwere Anklagen hinnehmen. Ohne Schonung wird gegen die Nonnenklöster der Vorwurf der Unsittlichkeit erhoben. Im 'Jew of Malta' entwirft Barabas dem Ithamore ein Bild von der Unzucht in den Klöstern. Gar zu gern lässt Webster den Unglauben aus dem Katholizismus hervorgehen. Cardinäle sind es, die Mörder werben und selbst nicht vor den grössten Verbrechen zurückschrecken. Den Schauplatz seiner Tragödien verlegt er nach Italien, in den Schoss der katholischen Kirche. Hier, wo die Wiege eines Macchiavell gestanden hatte, konnte sich seine Erfindung, die an „Nachtstücken“ so vortreffliches hervorgebracht hat, entfalten. Denn im Italien des Mittelalters war die Gewalt der Leidenschaften zu Hause, hier hatte sie die grausigsten Verbrechen erzeugt. Die Stoffe, die er hier fand, waren wie für ihn geschaffen.

Auch Marlowe ist ein grosser Gegner des Katholizismus.

Das erkennen wir am deutlichsten im 'Faustus', wo der Held in Rom mit dem Papst verfährt, wie es ein unvernünftiges Kind, wenn es eigenwillig ist, mit seinem Spielzeug tut. Die katholische Kirche und ihr Ritus müssen schwere Angriffe erdulden. Welche Ironie liegt darin, wenn Faust dem erscheinenden Mephistophilis zuruft, er solle als blackfriar erscheinen. Gross ist die Entrüstung des Dichters, die aus dem 'Massacre' spricht, wo die Königinmutter in ihrem Fanatismus Tausende von Unschuldigen hinschlachten lässt. Unter dem Deckmantel der Kirche finden die abscheulichsten Verbrechen statt. Als Vertreter des jesuitischen Wahlspruchs, dass dasjenige Mittel das beste sei, das am schnellsten zum Ziele führe, haben wir Barabas und Flamineo.

Störend wirkt es, wenn Abschnitte erhabener Schönheit durch derbe Komik oder eine jedes tiefer denkende Gemüt verletzende Ironie unterbrochen und zunichte gemacht werden. Bei Marlowe wie bei Webster haben wir Proben dieser Art. Soeben ist das tiefernste Gespräch zwischen Faust und Mephistophilis zu Ende, in dem dieser von Lucifers Fall mit einer ergreifenden Melancholie gesprochen hat, die den Helden von seinem gefährlichen Beginnen hätte abbringen sollen. Da kommen jene störenden Clownscherze, die dem Gesamteindruck und dem Gesamtwert des Werkes sehr schaden. Zu Marlowes Gunsten ist die Hypothese aufgestellt worden, dass diese Stellen von fremder Hand herrühren. Korrekturen sind in der Tat nach dem Tode des Dichters am Faustus vorgenommen worden.

Verletzen muss es auch, wenn in 'Vittoria Corombona' die alte, unglückliche Mutter Cornelia den Herzog Brachiano in den Armen der ehebrecherischen Tochter überrascht, und ihr Schmerz und ihre Entrüstung durch die schamlosen Reden ihres Sohnes Flamineo in einer Weise in den Schmutz gezogen werden, die auch weniger zarte Gemüter beleidigen muss. Wie erwähnt, richten unsere Dichter ihre Angriffe mit Vorliebe gegen die Kirche. In dieser Hinsicht hat Marlowe besonders der 'Faustus' geschadet. Seine Zeitgenossen haben ihn des Atheismus angeklagt. Auch hier waren es die Puritaner und ihre Anhänger, die in erster Linie die Anklage vertraten. Doch auch Robert Greene, ein Genosse Marlowes in der wüsten Lebensweise, macht diesem noch auf seinem Sterbebett in seinem "A Groat's Worth

of Wit bought with a Million of Repentance" Vorwürfe wegen seiner religiösen Anschauungen und seines ausschweifenden Lebens. Richard Bame veröffentlicht eine Note "contayninge the opinion of one Cristofer Marlye concernynge his damnable opinions and judgement of Relygion and scorne of God's worde". Es ist ersichtlich, dass Marlowe sich eine freie Meinung in kirchlichen Sachen gebildet hat, doch möchte ich mich der oben angeführten Meinung, dass Marlowe Atheist gewesen sei, der leider auch viele Gelehrte zustimmen, nicht anschliessen. Es ist zu viel darüber geschrieben worden, als dass es nötig wäre, näher darauf einzugehen. Ich meine, wenn Marlowe zuweilen eine Stelle sittlichen Ernstes durch Ironie vernichtet, so braucht das noch kein Beweis für des Dichters Unglauben zu sein, denn dieser kann seiner Vorliebe für Kontrastwirkungen Konzessionen gemacht haben. Nie hat Marlowe in direkter Weise in seinem 'Faustus' als Verfechter und Beschöniger des Lasters sich gezeigt. Schliesslich hätte ein radikaler Gottesleugner nie den Monolog des Faust in der Sterbestunde schreiben können, wo der Ernst durch keine Verhöhnungen und Spöttereien vernichtet wird. Wäre Marlowe der gewesen, für den ihn die Welt gehalten hat und z. T. noch hält, warum hat er dann aus dem Mephistophilis nicht eine komische oder wenigstens minder ernste Figur gemacht, wie es Goethe getan hat? Goethe selbst lobt die grossartige Anlage des Marloweschen Werkes.

Webster hat einen Vorwurf wie sein älterer Zeitgenosse nicht zu erdulden gehabt, trotzdem er es in seinen Werken an ähnlichen Angriffen nicht hat fehlen lassen, die den Eindruck erwecken könnten, als sei der Dichter Verfechter der antichristlichen Bewegung gewesen. In 'the Devil's Law-Case' II. 3 macht sich Romelio über die christliche Bestattung lustig. Dagegen gibt es auch wieder Stellen, wo er voll sittlichen Ernstes über den geringen Wert des irdischen Lebens spricht. Die verschiedenartigsten Fragen zermartern sein Hirn. Über die jenseitige Welt möchte er gern Gewissheit haben. Das Geschick ist nach seiner Meinung in den Sternen geschrieben und unabwendbar. Es ist ihm unbegreiflich, dass in der Hölle trotz des einen Feuers die Menschen verschiedene Qualen ausstehen müssten und nicht in gleicher Weise verbrannt würden.

Trotzdem also Webster ohne Furcht tiefe religiöse Fragen angeschnitten hat, ist ihm der Vorwurf der Gottlosigkeit erspart geblieben.

Mézières[1]) schreibt über Shakespeare und Webster:

„On sut grè sans doute à ces deux écrivains d'avoir choisi leurs exemples en Italie, et on pardonna beaucoup à Webster, en faveur de ses invectives contre l'Église romaine. Du reste, ni l'un ni l'autre ne sacrifient la morale à leurs conceptions poétiques. L'incrédulité n'est dangereuse que lorsqu' elle s'allie à une vie pure et sévère; car alors elle paraît produire d'aussi bons effets que la foi. Shakespeare et Webster, en faisant de la dépravation morale la conséquence naturelle de l'impiété, écrivent une leçon au bas du portrait de l'impie."

Hierin liegt ein Unterschied Marlowe gegenüber. Das ernster denkende Publikum war erst dann befriedigt, wenn der Schuldige die ihm gebührende Strafe erhalten hatte. Wie wenig hat Marlowe nach jenem aristotelischen Grundsatz geschaffen, wonach es die Aufgabe der Tragödie sein soll, den Hörenden und Schauenden durch Furcht und Mitleid von jenen leidenschaftlichen Erregungen zu reinigen. Sein 'Edward II.' mag als Ganzes noch so vortrefflich gelungen sein, der Held bleibt ein Schwächling, dem wir zwar nicht unser Mitleid versagen, den wir doch aber auch nicht von Schuld freisprechen können. Von Furcht kann beim Zuschauer wohl kaum die Rede sein. Ähnlich verhält es sich mit dem Schicksal Mortimers, mit dem wir nur wenig Anteilnahme, geschweige denn Furcht oder Mitleid empfinden. Nicht anders steht es mit Barabas. Wo bleibt bei Marlowes Helden die entlastende Reue? Statt dessen nur verstockte Sünde.

Websters Flamineo bleibt allerdings auch Verbrecher und stirbt als solcher. Dagegen werden Bosola und Ferdinand der aristotelischen Forderung schon weit eher gerecht. Webster hat Mitleid mit den elenden Menschenseelen, die im Kampf um das Dasein zu Grunde gehen.

Rücksichtslose Offenheit ist für beide Dichter charakteristisch. Wenn sie die Sitten schildern, verweilen sie mit Vorliebe bei den Schattenseiten und Lastern. Anstatt sie zu mildern, werden diese oft ins Extrem getrieben. Der gleiche Hang zu dämo-

[1]) Contemporains S. 235.

nischen und grausigen Charakteren ist ihnen eigen. Eine grosse Erleichterung scheinen sie zu empfinden, wenn sie eine recht unheimliche Situation geschaffen haben, die nach unserer Meinung allem künstlerischen Empfinden widerspricht. Marlowe kennt die menschliche Natur weniger gut wie sein Nachfolger. Im Anfang ist er viel zu subjektiv, doch nach und nach wird er objektiver, er sieht ein, wie ohnmächtig der einzelne Mensch der Weltordnung gegenüber ist und wie der Wille des Einzelnen sich unterordnen muss. Allmählich eignet sich der Dichter eine abgeklärtere Weltkenntnis an.

Wie sehr nun auch beide Dichter ihre Helden wüten lassen gegen jede Ordnung und jeden moralischen Zwang, nie lassen sie sich zur Gemeinheit und Frivolität hinreissen.

Um die grausigen Situationen zu erhöhen, wenden sie die verschiedenartigsten Hilfsmittel an. Faust will den Pakt mit dem Teufel unterschreiben, da erstarrt sein Blut, dessen er sich dazu zu bedienen gedenkt. Im 'Massacre' werden die friedlich Schlummernden gemordet. Bei Webster haben wir noch wirksamere Kunstmittel, wie Brudermord, den Tod hoffnungsloser Verbrecher. Furchtbar ist er im Blosslegen der innersten Geheimnisse des Verbrechens. Wie grausig wirkt das Echo, als sich Antonio zum Kardinal begeben will und von seinem Freunde Delio gewarnt wird. Besonders wirksam verwendet er auch den Wahnsinn. Hierin hatte er von Shakespeare gelernt, der ihm auch das Vorbild für seine geisteskranke Cornelia geliefert hat. Von grosser Kraft ist das Erscheinen der Geistesgestörten, die die Todesschmerzen der Herzogin von Malfi erhöhen sollen. Den Körperschmerz verstärkt er durch Seelenschmerz, wodurch die Leiden oft ins Ungeheure gesteigert werden.

Liebe, Schicksal und Tod stehen im Vordergrunde des Interesses, der Kampf dieser Mächte untereinander macht den Inhalt der Bluttragödien aus. Treulosigkeit, Verrat, Mord sind die wesentlichen Momente. Gift fliesst in Strömen, Dolche und Pistolen hat jeder Schauspieler im Gürtel stecken, der gedungene Mörder ist in jener Zeit ebenso wichtig, wie heutzutage der erste Liebhaber. Manchmal ist es eine dankbarere Aufgabe, die Überlebenden zu zählen als die gefallenen Opfer. Das Morden geht zuweilen so weit, dass von den Hauptpersonen kaum noch genug am Leben bleiben, um die Toten zu bestatten.

Trotz der grossen Vorliebe unserer Dichter für gewaltige, nervenerschütternde Greuelscenen, lassen sie ein wichtiges Kunstgesetz, das schon den Griechen bekannt war, nicht ausser Acht, dass nämlich der Dichter nach aufregenden Schilderungen auch für Lichtpunkte sorgen muss, wo sich das Gemüt des Zuschauers erholen kann. Wie der wilde Giessbach sich plötzlich verliert in einen lachenden Bergsee, in dem muntere Fische ihr Spiel treiben, wo der müde Wanderer sich erholen kann, so empfindet auch der Hörer es als eine Erleichterung, wenn nach all den tobenden Vorgängen auf der Bühne sich die Leidenschaften besänftigen, um für einen Augenblick einem lieblichen Stimmungsbilde zu weichen.

Angenehm berührt es, wenn der rauhe Tamburlaine nach der blutigen Schlacht beim Anblick seiner geliebten Zenokrate plötzlich seine grimme Kriegernatur zu verleugnen scheint und, weicheren Regungen nachgebend, mit Begeisterung die Schönheit seiner Gemahlin besingt.

Nicht in demselben Masse, wie Marlowe, besass Webster Anmut und Schönheitsgefühl. Doch auch seinen Tragödien fehlt es nicht an Licht. So ist in der 'Duchess of Malfi' nach all dem Elend der Verfolgung die Liebe der Gatten ein Moment, das dem Zuschauer Erleichterung verschafft. Reich an Lichtblicken ist 'Appius and Virginia', das allerdings an Kraft und Farbe des Ausdrucks eingebüsst hat. Auf Giovanni und seine Bedeutung habe ich schon oben hingewiesen.

Wenn unsere Dichter die grausigsten Katastrophen auf die Bühne bringen, wenn sie aussergewöhnliche Unglücksfälle und zuweilen unwahrscheinliche Verbrechen zeichnen, wenn die Todespein noch durch Qualen gesteigert wird, die das erwachende Gewissen verursacht, so müssen wir einmal berücksichtigen, dass das Publikum der damaligen Zeit starke Eindrücke verlangte, dass ausserdem der von den Dichtern gewählte Stoff leicht zu Übertreibungen veranlassen konnte. Wenn schliesslich ein himmelanstürmender Charakter dem Dichter eigen war, dann mussten unfehlbar übermenschliche Charaktere und Handlungen entstehen, wie wir sie in der Tat vor uns sehen.

Trotz aller düsteren Färbung haben wir auch den Versuch, das komische Element in Anwendung zu bringen. Doch Mar-

lowe hatte keine Begabung dafür, es passte nicht zu dem Grossartigen und Pathetischen seiner Natur.

Farbenreich ist der Humor Websters. Dass er für das Komische in hohem Grade begabt war, zeigt 'the Devil's Law-Case.' In der humoristischen Behandlung tragischer Charaktere ist er seinen Zeitgenossen voraus und kommt dem grossen Meister Shakespeare nahe. In 'Vittoria Corombona' ist dies Element durch Flamineo, in der 'Duchess of Malfi' durch Bosola vertreten.

Die komischen Situationen, die in den Bluttragödien neben den Greuelscenen hergehen, stehen oft in gar keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung, oder aber die Verbindung ist nur sehr locker. Den komischen Figuren ist zuweilen Prosa in den Mund gelegt, ebenso Dienern, um dadurch gewissermassen ihren Bildungsgrad schon rein äusserlich zu kennzeichnen.

Das lyrische Element tritt bei Marlowe stark in den Vordergrund, während Webster dafür nicht befähigt gewesen zu sein scheint. Doch vermissen wir die lyrischen Passagen bei ihm nicht vollständig. In der 'Duchess of Malfi' finden wir den Sang der Pilger, in 'Vittoria Corombona' den Sang der geisteskranken Cornelia. Freilich sind nach dem Urteil der Gelehrten diese beiden Gesänge nicht aus der Feder unseres Dichters geflossen, sondern von ihm entlehnt.

Didaktische Rede, die in den zahlreichen Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten zur Geltung kommt, wendet Webster mit Vorliebe an. Seltener legt er dem Schauspieler lateinische Sentenzen in den Mund, wenngleich Narr und Clown bei ihm auch zuweilen lateinisch reden.

Für Marlowe gilt ungefähr dasselbe. Auch er beschränkt die Anwendung solcher Sentenzen.

Trotz der weisen Einschränkung, die sich beide Dichter in dieser Beziehung in ihren Dramen auferlegen, lassen sie erkennen, dass sie eine gute klassische Bildung genossen haben. Was allgemeine Kenntnisse anlangt, so hat der Leser mehr Gelegenheit, sie bei Marlowe zu bewundern. Auch auf dem Gebiete der Astronomie und des Belagerungswesens war er, wie es scheint, gut bewandert. Jedenfalls hat Marlowe dem Zuschauer mit seinem Wissen imponieren wollen. Dabei sind ihm Fehler unterlaufen, die zugleich ein Licht auf den damaligen Stand der

Wissenschaft werfen. Im 'Tamburlaine I.' verlegt er Damaskus nach Ägypten, im zweiten Teil des Dramas lässt er die Donau ins Mittelländische Meer fliessen. Im Faustus heisst es:

'From Paris next coasting the realm of France
We saw the river Maine fall into Rhine.'

Ebenda spricht er von Lapland giants, während die Lappländer bekanntlich nahezu Zwerge sind.

Ein derartiges Auskramen von Kenntnissen vermissen wir bei Webster.

Wenn wir von der Anklage gegen Marlowe, dass er Atheist gewesen sei, absehen, so müssen wir konstatieren, dass unsere beiden Dichter von ihren Zeitgenossen geachtet und geschätzt worden sind.

Aus der Anrede an den Leser, die 'the White Devil' vorangeht, ersehen wir, dass auch Webster den Ruhm seiner Zeitgenossen durchaus nicht schmälerte. Hier heisst es:

".... for mine own part, I have ever truly cherished my good opinion of other men's worthy labours; especially of that full and heightened style of Master Chapman; the laboured and understanding works of Master Jonson; the no less worthy composures of the both worthily excellent Master Beaumont and Master Fletcher; and lastly (without wrong last to be named), the right happy and copious industry of Master Shakespeare, Master Dekker and Master Heywood".

Eben dieses Vorwort spricht an verschiedenen anderen Stellen auch dafür, dass der Dichter den äusseren Beifall des Publikums nicht gesucht hat, sonst hätte er wohl manche wenig schmeichelhafte Bezeichnung darin fortgelassen. Auch den Vornehmen gegenüber bewahrt er seine Manneswürde, wenn er ihnen irgend eines seiner Werke widmet. Er betont selbst den Wert seiner Schöpfungen. Auf Hof und Adel ist er nicht gut zu sprechen. Wo und wie er nur kann, reizt er den Leser gegen diese auf. Die Höfe sollten Spiegel sein für die Welt, sagt er. Der Hof an und für sich mit all seinen Vorzügen sei keine Gewähr für die Tugend. Entrüstet ist er über das Weiberregiment dort. Vittoria bricht in die Worte aus:

'O happy they that never saw the court,
Nor ever knew great men but by report'.

Vielleicht wollte sich Webster dadurch für die Verachtung und Geringschätzung rächen, mit der Hof und Adel seinen Genossen und ihm als Dramendichter entgegentraten.

Demgegenüber legt Marlowe dem Tamburlaine die Worte in den Mund:

'A God is not so glorious as a king.
I think the pleasure they enjoy in Heaven
Cannot compare with kingly joy in earth.'

An einer anderen Stelle heisst es:

'. . . . . .
Until we reach the ripest fruit of all,
That perfect bliss and sole felicity,
The sweet fruition of an earthly crown.'

Viel gerühmt worden sind die Gerichtsscenen Websters, für die es eine Entsprechung bei Marlowe nicht gibt. Die Geschicklichkeit und Natürlichkeit in der Zeichnung derselben veranlasst mich zu der Annahme, dass Webster entweder viel Umgang gepflegt hat mit Leuten, die bei Gericht tätig waren, oder dass er selbst irgend eine Stelle dabei zeitweilig bekleidet hat. Dass er mit den rechtlichen Zuständen vertraut gewesen ist, zeigt er auch an anderen Stellen.

War hier die grosse Natürlichkeit zu loben, so ist es Webster in seinen Stücken, die in Italien spielen, nicht gelungen, den richtigen Lokalton zn treffen. Wir meinen keine Römer vor uns zu haben, vielmehr sind es Engländer, deren Wirkungskreis auf italienischen Boden verlegt ist. Eine Ausnahme in dieser Beziehung macht 'Appius and Virginia', doch war dem Dichter der Lokalton hier durch die Quelle gegeben.

Marlowe trifft in seinem 'Tamburlaine' den Lokalton besonders gut. Der rauhe Mongolenheld steht in seiner ungestümen Kraft vor uns. Wegen seines Bombastes ist er oft lächerlich gemacht worden, aber zweifellos mit Unrecht; denn dieser Bombast passt zu dem Charakter des orientalischen Welteneroberers. Auch im 'Edward II.', in dem der Dichter zum ersten Mal einen Stoff der Geschichte Englands entlehnt hat, ist der historische Charakter, sowie der seiner Umgebung gewahrt. Doch muss zugegeben werden, dass die Aufgabe des Dichters in diesem Falle nicht so schwierig war, da einmal der Stoff der Geschichte seines Vater-

landes angehörte und ausserdem das Wirken des Helden in eine Epoche fiel, die nur dreihundert Jahre zurücklag.

Zum Schluss sei über die Verwendung von Prolog und Epilog noch einiges gesagt.

Dem ersten Teil des 'Tamburlaine' geht ein Prolog voraus, der die Absicht des Dichters kundgibt, dass er hinfort das Publikum nicht mehr mit faden Scherzen unterhalten, sondern dass er ihm einen himmelanstürmenden Helden und dessen Taten vorführen wolle. In dem Prolog zum zweiten Teil erfahren wir, dass Marlowe, durch die wohlwollende Aufnahme des ersten Teils ermutigt, die Fortsetzung geschrieben habe, die die weiteren Schicksale der Zenokrate enthalte. Im 'Faustus' wird der Prolog durch den Eintrittschor vertreten, der uns über des Helden bisheriges Leben Aufklärung verschafft. Auch den Epilog spricht der Chor, dessen Inhalt allgemeine Betrachtungen über des Helden Fall ausmachen. Im 'Jew of Malta' ist der Prolog dem Macchiavell in den Mund gelegt, der das Publikum für seinen Helden um Nachsicht bittet. 'Edward II.' besitzt weder Prolog noch Epilog.

Webster vermeidet sowohl Prolog wie Epilog, den die Vorgänger Shakespeares anwandten, teils um den Inhalt des Dramas anzugeben, teils um beim Publikum um Nachsicht zu bitten.

Wenn diese Abhandlung jetzt ihrem Ende entgegengeht, so bin ich mir wohl bewusst, dass noch mancher Punkt verdient hätte herangezogen zu werden. Doch konnte ich unmöglich auf alles eingehen.

Soviel wird aber wohl aus der Arbeit hervorgegangen sein, dass Marlowe und Webster verwandte Geister waren, die die gleiche Vorliebe für das Furchtbar-Gewaltige und Excentrische hatten. Grosse Ähnlichkeit weisen, wie ich darzustellen versucht habe, der 'Jew of Malta' und 'the Devil's Law-Case' auf.

Als der bedeutendere von beiden Dichtern ist nach meiner Meinung Marlowe zu betrachten. Eine neue Periode ist durch ihn eingeleitet, indem er dem romantischen Drama die Bahn gebrochen hat. Dem neuen Drama hat er ein neues Metrum geschaffen, das zwar schon bestand, dessen Wert für die öffentliche Bühne vor ihm aber niemand erkannt hatte. Er war es, der Shakespeare die Wege geebnet hat.

Und alles, was Marlowe geschaffen hat, verteilt sich auf eine Schaffensperiode von neun Jahren, in der Tat ein Wunderwerk, wenn man in Betracht zieht, wie wenig er in der kurzen Zeit seines Lebens sich hat entwickeln können.

Nach Shakespeare kommt dann Webster. Unwillkürlich legt man bei der Beurteilung seiner Werke den Massstab der kunstvollendeten Schöpfungen seines unmittelbaren Vorgängers an. Bei diesem schweren Stande ist die Gerechtigkeit von seiten des Kritikers doppelt nötig. In der feineren Ausführung der Stücke übertrifft er Marlowe. Auf weitere Vorzüge seiner Werke habe ich oben aufmerksam gemacht.

Symonds [1]) spricht von Websters Tragödien folgendermassen: "The culmination of these tragedies setting like stormy suns in bloodred clouds, is prepared by gradual approaches and degrees of horrors. No dramatist showed more consummate ability in heightening terrific effects, in laying bare the inner mysteries of crime, remorse, and pain combined to make men miserable".

Dass Webster ein Nachahmer Marlowes gewesen ist, steht ausser Zweifel. Bei ihren grossen Ähnlichkeiten haben jedoch beide Dichter auch ihre Eigentümlichkeiten gewahrt, in gleicher Weise sind sie Zierden der dramatischen Kunst im Zeitalter der Elisabeth.

---

[1]) Webster, Mermaid Series Introd. XXI.

Lebenslauf.

Ich, Otto August Georg Schröder, wurde am 3. September 1884 zu Berlin geboren. Mit dem sechsten Lebensjahre trat ich in die Vorschule des Königstädtischen Realgymnasiums ein. Mit dem Reifezeugnis für Ober-Tertia verliess ich 1897 Berlin, um in Dessau, dem ferneren Wohnsitz meiner Eltern, das Herzogliche Friedrichs-Realgymnasium zu besuchen, wo ich Ostern 1903 das Abiturientenexamen bestand. Um mich dem Studium der neueren Sprachen und Geschichte zu widmen, bezog ich sodann die Universität München. Während der grossen Ferien nahm ich an einem Ferienkursus der Universität Besançon teil. Ostern 1904 ging ich nach Leipzig, Michaelis desselben Jahres nach Halle.

Ich hatte die Ehre, an den Vorlesungen und Seminarübungen folgender Herren Dozenten teilzunehmen:

Blinkhorn, Breymann, Brode, Brugmann, Counson, Droysen, Ebbinghaus, Fries, Hartmann, Havell, v. Heigel, Heinze, Hirt, v. d. Leyen, Lindner, Muncker, Riehl, v. Ruville, Schädel, Schick, Seydel, Sieper, Sievers, Simon, Strauch, Suchier, Uphues, Wagner, Weigand, Wülker.

Eine besonders angenehme Pflicht ist es mir, Herrn Prof. Dr. Wagner an dieser Stelle noch einmal zu danken für die wohlwollenden Ratschläge bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit.